Teatr
ateneum

Bal Manekinów

BRUNO JASIEŃSKI

TEATR ATENEUM IM. STEFANA JARACZA W WARSZAWIE

BRUNO JASIEŃSKI

Bal Manekinów

SZTUKA W DWÓCH CZĘŚCIACH

Przekład: ANATOL STERN

OSOBY

CZĘŚĆ I

Manekin męski 41 — MARIAN KOCINIAK, ANDRZEJ ZAORSKI
Manekin męski 42 — ANDRZEJ SEWERYN
Manekin męski 46 — ANDRZEJ MROWIEC
Manekin męski 44 — TADEUSZ BOROWSKI
Manekin męski 50 — JÓZEF DURIASZ
Manekin męski 52 — HENRYK ŁAPIŃSKI
Manekin męski 40 — MARIAN RUŁKA

Manekin damski 34 — STANISŁAWA CELIŃSKA
Manekin damski 39 — EWA MILDE
Manekin damski 39½ — HANNA GIZA
Manekin damski 35 — LUDMIŁA TERLECKA
Manekin damski 36 — JOANNA JĘDRYKA
Manekin damski 37 — GRAŻYNA BARSZCZEWSKA

Paul Ribandel, poseł do parlamentu — MARIAN KOCINIAK

Manekiny

CZĘŚĆ II

Pan Arnaux, właściciel fabryki samochodów — IGNACY MACHOWSKI
Angelika, jego córka — GRAŻYNA BARSZCZEWSKA
Devignard, bankier — JERZY KALISZEWSKI
Pan Levasin — PIOTR PAWŁOWSKI
Solange, jego żona — JOANNA JĘDRYKA
Delegat I — BOGUSZ BILEWSKI

Delegat II — HENRYK TALAR
Sekundant I — ZDZISŁAW TOBIASZ
Sekundant II — BOHDAN EJMONT
Sekundant III — ~~LECH ORDON~~ ANDRZEJ MROWIEC
Sekundant IV — JAN ŻARDECKI
Pułkownik de Libner — STANISŁAW LIBNER
Komisarz policji — JÓZEF DURIASZ
Lokaj I — MARIAN RUŁKA
Lokaj II — HENRYK ŁAPIŃSKI
~~Manekin - Rycerz — TADEUSZ BOROWSKI~~
~~Manekin - Kamerdyner~~ — ANDRZEJ SEWERYN

Goście

AKCJA ROZGRYWA SIĘ W PARYŻU

Adaptacja i reżyseria:
JANUSZ WARMIŃSKI

Scenografia:
KRZYSZTOF PANKIEWICZ

Asystent scenografa:
BOŻENA ŁOPACIŃSKA-KRENCIKOWA

Dyrektor i Kierownik artystyczny: **JANUSZ WARMIŃSKI**

Pierwsza premiera w sezonie 1974/75
Premiera w listopadzie 1974

26


CONFETTI
TANGO
CHAMPAGNE
M.

ANATOL ŁUNACZARSKI

WSTĘP DO SZTUKI „BAL MANEKINÓW"

Bruno Jasieński nie obawia się wprawiać w ruch najbardziej współczesnych chwytów artystycznych.
Śmiałe konstrukcje, fantazja nie zatrzymująca się przed nieprawdopodobieństwem, jawna satyryczna tendencja, patos oburzenia — oto do czego przyzwyczaił nas w swych pierwszych utworach, takich jak *Palę Paryż, Rzecz gromadzka.*
Zupełnie niedawno w naszej literaturze i literaturoznawstwie toczył się spór, czy styl proletariackiej literatury stanowi psychologiczny realizm, czy też proletariatowi bliższą jest wolna stylizacja, hiperbola, karykatura stosująca plakatowe środki wyrazu w przeciwieństwie do obrazu naturalistycznego. Odpowiedź, iż styl proletariatu winien bazować na dialektycznym materializmie, w żaden sposób nie rozstrzyga postawionego problemu tak, jak nietrudno udowodnić, iż zarówno realizm psychologiczny, jak i ostry polityczny konstruktywizm mogą iść w parze z materialistyczno—dialektyczną metodą.
Nie wiem, czy w czasie tych sporów Bruno Jasieński wypowiadał się za jednym, czy drugim, czy też, jak wielu innych, pojmował, iż spór był bezzasadny, bowiem jedna i druga metoda stanowią różne strony proletariackiego stylu.
W każdym razie w swej znakomitej komedii *Bal manekinów* Jasieński praktycznie stanął po stronie artystyczno-tendencyjnej fantastyki.
Krytyk, który pragnąłby zapytać, czy nie pachnie mistycyzmem bal bezgłowych manekinów zebranych z wszystkich pracowni krawieckich miasta w jednym pomieszczeniu — naraziłby się na powszechne ośmieszenie. Każdy rozumie, że nie ma to nic wspólnego z mistyką, lecz autor posługuje się określonym chwytem literackim — fantastyką.
Może być jednak postawione inne pytanie: czy potrzebna jest taka fantastyka? Czy nie można by było przedstawić tych samych zdarzeń i typów w ich naturalnych uwarunkowaniach w komedii realistycznej?
Odpowiemy — jest to w pełni możliwe.
Lecz ten stosunkowo nieduży materiał, który przedstawił w danym wypadku Jasieński dla konkretnej charakterystyki swych burżujów i swoich socjalistów, niezwykle zyskuje na tym, iż zostaje pokazany nam w nieoczekiwanym zwierciadle, nierealnie wypaczającym proporcje, lecz za to znakomicie podkreślającym te cechy zjawisk przedstawionych, które autor pragnął pokazać nam możliwie najplastyczniej.
Można zapytać również, czy nie osłabiają wrażenia liczne niekonsekwencje sytuacyjne wynikające z fantastycznego zamysłu. Rzeczywiście — bezgłowe manekiny i bezgłowy leader mówią, chociaż nie mają ust, widzą, chociaż nie mają oczu, itp. Można by mnożyć takie zjadliwe pytania związane z fizjologią i psychologią drewnianych manekinów czy też pozbawionego głowy człowieka, biegającego wokół jakby nigdy nic.
Wszystko to oczywista bagatelki, czepianie się, szukanie dziury w całym. Należy mieć odpowiednio dużo wewnętrznej wolności, by uznać te wszystkie fantastyczne niezwykłości, tak jak Grecy przyjmowali podobną pstrą maskaradę w sztukach swego Arystofanesa...
Raz uznając lustro fantastyki ustawione przez autora, zrozumiecie, jak odbija się w nim „burżuazyjno-socjalistyczny" świat, celnie trafiony wesołą pierzastą strzałą wypuszczoną przez Brunona Jasieńskiego i nazwaną przezeń *Balem manekinów*.

Przełożył Grzegorz Lasota


PAQUIN


M.

W momencie skrzyżowania się ostrza powojennej myśli polskiej z ostrzem myśli europejskiej narodził się futuryzm polski

BRUNO JASIEŃSKI *BILANS*



ANATOL STERN

Czym był futuryzm polski, kiedyśmy się spotkali z Jasieńskim?... Poezje nasze szukały drogi do przyszłości, do zdynamizowania świata. Ale Marinetti gotów był przerwać śpiączkę swego narodu bodaj nawet za pomocą nowej rzezi — futuryści polscy zaś głosili hasła buntu społecznego w imię sprawiedliwości społecznej. Jasieński uczynił to, pisząc swą *Pieśń o głodzie*, inni w innych utworach. A równocześnie zaś głosiliśmy konieczność zerwania z filozofią idealistyczną, z poetycką pseudowzniosłością, z mistycznym zakłamaniem. A także z konwencjonalizmem sztuki paseistycznej, której przeciwstawialiśmy w epoce zwycięskiej cywilizacji technicznej najbardziej krańcowy eksperyment i najbardziej jaskrawe nowatorstwo. Taka była młodość poetycka Jasieńskiego.

Czy mógł wpłynąć na światopogląd społeczny przyszłego twórcy *Pieśni o głodzie* jego pobyt w Rosji? Nie mamy żadnych dowodów na to — poza literackimi. Jest jednak rzeczą niewątpliwą, że siedemnastoletni chłopak, który spędził cztery lata w Moskwie, i to w okresie najbardziej skoncentrowanego *Sturm und Drangu* poezji rosyjskiej, nie mógł pozostać obojętnym na burze poetyckie, które przemknęły nad jego głową. Próżno byśmy jednak szukali śladów owych przeżyć w pierwszych utworach Jasieńskiego. Było to tym bardziej dziwne, że Jasieński nie mniej niż ktokolwiek z nas odczuwał *wstręt przede wszystkim do zastanej literatury i jej sentymentalnej koncepcji człowieka*. Nikt również bardziej i lepiej od późniejszego autora *Słowa o Jakubie Szeli* nie uświadamiał sobie ówczesnej sytuacji w kraju. Kabaret polityczny ówczesnej Polski niepodległej budził w nim zdecydowaną

odrazę. Zdumiewało to tym więcej, że pierwsza jego książka wydana w r. 1921 pt. *But w butonierce* ulegała nie najlepszym wpływom, przede wszystkim Balmontowsko-Siewierianinowskim. A jednak już w tym pierwszym zbiorze zwracają na siebie uwagę próby znalezienia wyrazu poetyckiego dla polifonii ulicy miejskiej (*Miasto*), a przede wszystkim tak głośny w owym czasie antywojenny i antymieszczański *Marsz,* będący równocześnie próbą — co prawda dość mechaniczną — rozbicia dotychczasowej składni poetyckiej.

(...) Że w Jasieńskim żył głęboko ukryty bunt przeciwko zastanej rzeczywistości, o tym świadczy pierwszy jego poemat, wydana rok później *Pieśń o głodzie*. Nie ulega wątpliwości, że bunt ten narastał w miarę coraz dokładniejszego poznawania przez poetę otaczającej go rzeczywistości politycznej, która demaskowała się z każdym rokiem coraz wyraźniej. Bezrobocie stawało się groźbą tym powszechniejszą, im bardziej kurczyła się wartość pieniądza, rasizm stawał się doktryną. Równocześnie zaś po estetycznej wieszczbie i mitologizowaniu rzeczywistości przez pisarzy starej Miriamowskiej *Chimery* przychodzą poeci, będący niewątpliwymi mistrzami słowa, ale których pogląd na sprawy społeczne, z wyjątkiem paru spośród nich, niekiedy nie tak bardzo znów różnił się od poglądu ich poprzedników. Jasieński był jednak urodzonym rewolucjonistą (chociaż niezawsze jeszcze świadomym swych celów), w którym zmodernizowany symbolizm ówczesnej poezji wywoływał najżywszy, najzacieklejszy protest. Znał również dobrze poetę, który w swym *Obłoku w spodniach* miażdżył ulubieńca jego wczesnej młodości („Zza dymu z cygar [kieliszkiem cienkim] wydłuża się przepita twarz Siewierianina"), a który w innym znów poemacie swym, *150.000.000,* stawiał krzyżyk na starym *świecie-romantyku* i mościł drogę do rewolucji proletariackiej *żelaznymi strofami futurystów*. Nie od rzeczy będzie tu przypomnieć, że fragment tego poematu, który powstał w latach pierwszej ofensywy polskich futurystów, został właśnie w przekładzie Jasieńskiego opublikowany z początku w *Nowej Kulturze* Hempla, a parę lat później w pierwszym wyborze polskim Majakowskiego, redagowanym w roku 1927 przez niżej podpisanego. *Pieśń o głodzie* poprzedzona jest mottem z Apollinaire'a: *libres de tous liens, donnons-nous la main*. Nic jednak w tym poemacie nie wskazuje na to, aby Jasieńskiemu patronowała muza twórcy *Alkoholów*... to, co u pisarza francuskiego jest swobodną grą wyobraźni — u Jasieńskiego jest tragedią. I to właśnie zbliża go do Majakowskiego, który wywarł tak wybitny wpływ na *Pieśń o głodzie*.

(...) Nie ulega wątpliwości, że poemat Jasieńskiego nie został oceniony w historii naszej literatury tak, jak na to zasługiwał. Stanowi on bowiem mimo wszystkich swych wad niewątpliwy przełom w naszej poezji owych czasów. Jego na wskroś materialistyczna filozofia, tak obca ówczesnemu idealizmowi większości naszych poetów, jego nurt rewolucyjny, zadyszana rytmika, utrwalająca całą dynamikę zbuntowanej ulicy — oto co jest sercem tego poematu, który powstał w przeddzień narodzin grupy nowych poetów proletariackich z Broniewskim na czele.



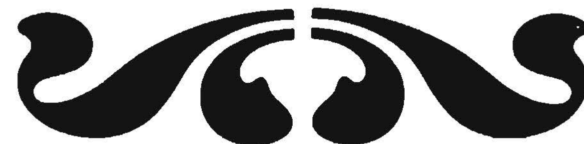
la badacza i czytelnika poezji Jasieńskiego niezwykle interesująca jest ewolucja, jaką przeszedł Jasieński w pierwszych latach swej pracy, kiedy to drukował wiersze kolejno w jednodniówkach: *Nowej Sztuce, Almanachu Nowej Sztuki* i *Zwrotnicy*. Równocześnie bowiem z klarowaniem się

ideologii społecznej poetyka Jasieńskiego staje się coraz bardziej wysublimowana, metaforyka zostaje poddana wyraźnej metodzie, następuje zaostrzenie obrazu, występuje brutalność kontrastów. Nie znaczy to, aby się poecie zawsze udawało nadać te cechy swej poezji — wyraźnie jednak zdąża w tym kierunku, zwalczając uparcie swą skłonność do estetyzacji i łatwej harmonii rytmicznej. Wszystkie te cechy występują też w sposób dobitny w poemacie Jasieńskiego o Jakubie Szeli — poemacie, którego fragmenty w odpisach były chlebem powszednim naszej młodzieży na długo przedtem, zanim sama książka otrzymała prawo obywatelstwa w ojczyźnie poety.

Pisząc o tym poemacie, Jasieński stwierdza, że *skok od wycyzelowanych pod względem formalnym, operujących dalekimi skojarzeniami wierszy* Ziemi na lewo *do ludowej, skąpej prostoty* Słowa o Jakubie Szeli *był dla mnie pierwszym krokiem do rzeczywiście proletariackiej literatury...* Poetom nie zawsze udaje się trafnie określić istotę swej twórczości i nie zawsze udaje się dojrzeć, co jest jej najbardziej cennym elementem. W wypadku Jasieńskiego da się powiedzieć, że z wielką przenikliwością widział dalekie cele swej drogi poetyckiej, ale z pewnością nie docenił przy tym zdobyczy formalnych, jakimi wzbogacił lirykę polską. A poza tym, czy zdołałby bez nich sięgnąć do dna tragicznego problemu, jaki sobie postawił, tworząc swoje *Słowo o Jakubie Szeli?*

Jasieński opuszczał Francję ze sławą, międzynarodową już, rewolucyjnego pisarza. W Paryżu zostawiał teatr na Saint Denis, którego widzami i aktorami byli przeważnie polscy robotnicy-emigranci. W teatrze tym, założonym przy współpracy Z. Modzelewskiego, wystawił poeta dramat *Rzecz gromadzka* — własną adaptację *Słowa o Jakubie Szeli*. Tu również, jak wynika z jego listów, narodził się pomysł sztuki *Bal manekinów*, którą zamierzał wystawić w Paryżu (charakterystyczna informacja w liście: *Potem miałbym już dostęp do scen polskich otwarty i nie potrzebowałbym się tam u nas wpraszać*). Sztuka ta ukazała się u nas dopiero w dwadzieścia lat po tragicznej śmierci jej autora...

(...) Jak wiadomo, w ciągu dziesięcioletniego swego pobytu w Związku Radzieckim rozwinął ogromną działalność zarówno literacką, jak i publicystyczną. Został członkiem Zarządu Głównego Związku Pisarzy Radzieckich, redaktorem naczelnym czasopisma wychodzącego w języku polskim pt. *Kultura mas* oraz wybitnym działaczem społeczno-kulturalnym. Powieść jego *Palę Paryż*, poprzedzona wstępem T. Dębala, miała osiem wydań. *Bal manekinów* został wydrukowany w *Międzynarodowej literaturze* ze wstępem Łunaczarskiego i wystawiony m.in. w awangardowym teatrze A. E. Buriana w Pradze.



(...) W HISTORII NASZEJ LITERATURY NAZWISKO JASIEŃSKIEGO JEST TRWALE ZWIĄZANE Z DZIEJAMI POLSKIEGO FUTURYZMU; CÓŻ DZIWNEGO, JEST ON JEDNYM Z TWÓRCÓW TEGO KIERUNKU... ALE I PÓŹNIEJSZA TWÓRCZOŚĆ JASIEŃSKIEGO JEST NIE DO POMYŚLENIA BEZ ZUCHWAŁEGO EKSPERYMENTU POETYCKIEGO JEGO MŁODOŚCI. I MOŻE NAWET NIE TYLKO TWÓRCZOŚĆ POETYCKA.

ANATOL STERN

Fragmenty wstępu do *Utworów poetyckich* Brunona Jasieńskiego — *Czytelnik* 1960



BRUNO JASIEŃSKI
(1901—1939)
Portret malowany
przez St. I. Witkiewicza
w r. 1921.

Bruno Jasieński

MARSZ

Siostrom od św. Samki

Tra-ta-ta-ta-tam. Tra-ta-ta-ta-tam.
Tutaj. I tu. I tu. I tam.
Jeden. Siedm. Czterysta-cztery.
Panie. Na głowach. Mają. Rajery.
Damy. Damy. Tyle tych. Dam.
Tam. Ta. To tu. To tu. To tam.
W willi. Nad morzem. Płacze. Skriabin.
Obcas. Karabin. Obcas. Karabin.
Ludzie. Ludzie. Ludzie. Do bram.
Tra-ta-ta-ta-tam. Tra-ta-ta-ta-tam.

Tam. Tam. Dalej. Za kantem.
Pani. Biała. Z pękiem. Chryzantem.
Pani. Biała. Czekała. W oknie.
Kwiat. Spadł. Kapnie. Na stopnie.
Szli. Szli. Rzędem. Po rzędzie.
Tam. I tam. I dalej. I wszędzie.
Młodzi. Zdrowi. Silni. Jak byki.
Wozy. Wiozły. W kozły. Koszyki.
W tłumie. Dziewczyna. Uliczna. Stała.
Szybko. Podbiegła. Pocałowała.
Ach! Krzyk. Tylko. To jedno.
Kwiaty. W pęku. Na ręku. Więdną.
Wolno. Cicho. Padają. Płatki.
W dół. Na bruk. Na konfederatki.
Ech! Pani. Pani. Biała.
Kurwa. Prosta. Przelicytowała!
Nam. Nam. Dajcie. I nam!
Tra-ta-ta-ta-tam. Tra-ta-ta-ta-tam.

Panie. Panny. Panowie. Konie.
Jedzie. Dzwoni. Auto. W melonie.
Praczki. Szwaczki. Okrzyki. Kwiatki.
— Chodźmy. Panna. Do. Seperatki. —
Panna. Płacze: — Idą. Na wojnę.
Takie. Młode. Takie. Przystojne. —
Rzędem. Za rzędem. Z rzędem. Rząd.
Wszyscy. Wszyscy. Wszyscy. Na front.
Ech by. Było. Młodych. Mam!
Tra-ta-ta-ta-tam. Tra-ta-ta-ta-tam.

Ktoś się. Rozpłakał. Ktoś. Bez czapki.
Liście. Kapią. Jak gęsie. Łapki.
W parku. Żółknie. Gliniany. Heros.
Chłopak. Z redakcji. Pali. Papieros.
Ktoś. Ktoś. Upadł. Nagły. Krwotok.
Ludzie. Ludzie. Skłębienie. Potok.
Co?... Co?... Leży... Krew...
Łapią... Łapią. Liście. Z drzew.
— Puśćcie! Puśćcie! Puśćcie! Ja nieechcę! —
Kurz. Kłębem. W zębach. Łechce.
Krzyk. Popłoch. Włosy. Drżą.
Krew... W krwi... Pachnie. Krwią...
Tam. Tam. Poszli. Pobiegły.
Duszno. Pusto. Usta. O cegły.
Tu. I tu. I na rękach. Krew.
Bydło! Dranie! Ścierwy! Psia krew!
Eh tam! Gdzie już. Nam!
Tra-ta-ta-ta-tam. Tra-ta-ta-ta-tam.

Poszli. Przeszli. Ile tu. Kobiet.
Panie. Idą. Gotować. Obiad.
Ktoś. W żałobie. Nie wie. Gdzie iść.
Stanął. Stoi. Ogląda. Liść.
Podniósł. Z drogi. Pomięty. Kwiatek.
Tyle. Panien. Tyle. Mężatek.
Tyle. Przeszło. Tyle ich. Szło...
Słońce. Świeci. Żółto. I mdło.
Zaraz... Zaraz... Zaraz wam... Zagram...
Panie. W kawiarni. Piją. Mazagran.
Wieczorem. W domach. U św. Samki.
Przed. Matką Boską. Paliły się. Lampki.

Ze zbioru *But w butonierce*


URANT FELIX
SOCIETE credit
M.

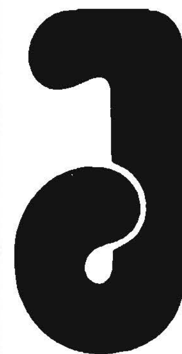
... NIENAWIDZIMY BURŻUJA, NIE TYLKO TEGO, KTÓRY ZASŁANIA NAM DZISIAJ ŚWIAT WYTARTYM BANKNOTEM SWEJ GĘBY — LECZ BURŻUJA JAKO ABSTRAKCJĘ, JEGO WIDZENIE ŚWIATA I KAŻDĄ RZECZ, KTÓRA JEGO JEST. PRAGNIEMY NOWEJ POLSKI — NIE NOWEGO SKLEPIKU.

Bruno Jasieński
Ze Wstępu do *Ziemi na lewo*



.....NAPISAŁEM W TYM CZASIE SZTUKĘ-GROTESKĘ *BAL MANEKINÓW,* WYSZYDZAJĄCĄ WSPÓŁCZESNĄ ZACHODNIĄ SOCJALDEMOKRACJĘ. POBUDZIŁA MNIE DO TEGO NIEOBECNOŚĆ W NASZYM REWOLUCYJNYM REPERTUARZE SPEKTAKLI WESOŁYCH, KTÓRE BY WIDZOWI PROLETARIACKIEMU DAWAŁY MOŻLIWOŚĆ POŚMIAĆ SIĘ PRZEZ DWIE GODZINY Z JEGO WROGÓW ZDROWYM, BEZTROSKIM ŚMIECHEM, DAJĄCYM REWOLUCYJNY TRENING. POSTANOWIŁEM PODJĄĆ PRÓBĘ STWORZENIA REWOLUCYJNEJ FARSY. PRZEDSIĘWZIĘCIE, NA MÓJ GUST, WYSZŁO POMYŚLNIE.

Bruno Jasieński
Coś w rodzaju autobiografii



edną z podstawowych form *futuryzacji życia* był skandal:

(...) *epatowanie czytelnika* — wspomina Stern — *odgrywało wówczas rolę ogromną — działało skutecznie.*

Skandal — jako model postępowania — polega na radykalnym zburzeniu hierarchii wartości, utrwalonej w społecznym obyczaju. Skandalista obraża wszystkich *dostojnych* i *ważnych,* akcentując przy tym *ważność,* chciałoby się powiedzieć,*najważniejszość* własnej osoby. Miniaturowym modelem strategii skandalu może być oświadczenie Jasieńskiego że oto:

(...) gdy nastał Jasieński,
Bezpowrotnie umarli
i Tetmajer i Staff.

(But w butonierce)

Skandal dla futurysty to bezpośredni wykładnik postawy antytradycjonalistycznej. A przecież w skandalu może dojść także do *użycia* tradycyjnych środków literackich. Manewr epatowania czytelnika nie może polegać wyłącznie na burzeniu uświęconych w przeszłości systemów i zasad. To byłoby na dłuższą metę nudne. A skandal nie może być nudny, musi mieć w sobie moment zaskoczenia. Zaskoczenie i gra przypadków przeciwdziałają znużeniu odbiorcy. Stąd: ustawiczna konieczność odświeżania systemu działań. Właśnie poprzez... brak konsekwencji! Potrzeba mylących wskazówek, błędnych tropów i kół, zaprzeczenia nie tylko innym, ale i sobie. Osobowość skandalizująca winna być jednocześnie osobowością intrygującą. Więcej: nieobliczalną! *Lubię patrzeć, jak umierają dzieci,* to wyznanie młodego Majakowskiego nie jest, oczywiście, żadnym szczerym zwierzeniem, lecz wypróbowanym chwytem skandalisty. Poniżając innych, trzeba także raz po raz *zagrać* spektakl samoponiżenia. W skandalu ważną rolę odgrywa *bluff,* mistyfikacja. Oto np. autorzy almanachu *Gga* zgłaszają w swym programie *apoteozę konia.* Czytelnik jest zdezorientowany. Futuryzm to kult maszyn. Skąd w futuryzmie — koń?

Nie pamiętam już dobrze — pisze po latach Stern — *co było powodem tego entuzjastycznego stosunku naszego do konia.*

Może jakaś miła przejażdżka z uległym dziewczęciem dorożką, a może wygrana na wyścigach, którymi się bardzo wówczas pasjonowałem. Zbiegają się tutaj wszystkie istotne elementy strategii skandalu. Przypadkowość apelu, zaskoczenie, sugestia jakiejś głębi ukrytej w *problemie konia,* który to problem okazuje się w końcu zwykłą mistyfikacją. Spośród wielu odmian tej strategii futuryści największą bodaj wagę przywiązywali do manewru *zamiany ról* (sformułowanie Jasieńskiego z *Bilansu*). To znaczy: uparcie lansowali jakąś postawę, pewien model zachowania się lub określony typ twórczości, z chwilą jednak, gdy dany wzorzec się przyjmował, odchodzili od niego, szydząc z naśladowców. *Ludzie tłoczyli się w przejściach i otaczali estradę. Ktoś z publiczności przyniósł węża, jakaś kobieta przyszła z małpą* — pisze w *Bilansie* Jasieński, i ironicznie dodaje — *Warszawa okazywała w ten sposób, że się futuryzuje.* Jest w tym komentarzu ostateczna satysfakcja skandalisty. Dezorientowanie odbiorcy, powiada dalej Jasieński, stanowiło efekt *bardzo zabawnych odwróceń.* I jedno z tego rodzaju *odwróceń* demonstruje: *Sytuacja obecna* (1923 r. — E. B.) *np. przedstawia się zupełnie odwrotnie, niż o tym sądzi publiczność. Ja już* futurystą *nie jestem, podczas gdy państwo wszyscy jesteście futurystami. Wygląda to na paradoks, a jednak tak jest.* Mieszanie technik tradycyjnych i nowatorskich w twórczości Jasieńskiego stanowiło jeden z wariantów gry w *zabawne odwrócenia.* Czytelnik, wytykając poecie tradycjonalizm, miał uświadomić sobie nagle, *w pewnym dzikim momencie,* jakby powiedział Jasieński, że oto sam *okazał się*... totalnym antytradycjonalistą! Wyglądało to także na paradoks, ale należało do zasad strategii futurystycznego systemu działań. O co toczyła się tak wymyślna gra? O nową koncepcję rzeczywistości. *Zależność: sztuka a rzeczywistość* — pisze Helena Zaworska — *opierała się na nadrzędnej roli rzeczywistości. Futuryzm od rzeczywistości wychodził i do rzeczywistości wracał.*

EDWARD BALCERZAN

Strategia skandalu-1972

RZYGAJĄCE POSĄGI

Pani Sztuce

Na klawiszach usiadły pokrzywione bemole,
Przeraźliwie się nudzą i ziewają Uaaaa...
Rozebrana Gioconda stoi w majtkach na stole
I napiera się głośno cacao-choix.

Za oknami prześwieca żółtych alej jesienność,
Jak wędrowne pochody biczujących się sekt,
Tylko białe posągi, strojne w swoją kamienność,
Stoją zawsze „na miejscu", niewzruszenie correct.

Pani dzisiaj, doprawdy, jest klasycznie... niedbała...
Pani, która tak zimno gra sercami w cerceau,
Taka sztywna i dumna.... tak cudownie umiała
Nawet puścić się z szykiem po 3 szkłach curaçao.

I przedziwne, jak Pani nie przestaje być w tonie,
Będąc zresztą obecnie najzupełniej moderne. —
Co środy i piątki w Pani białym salonie
Swoje wiersze czytają Iwaszkiewicz i Stern.

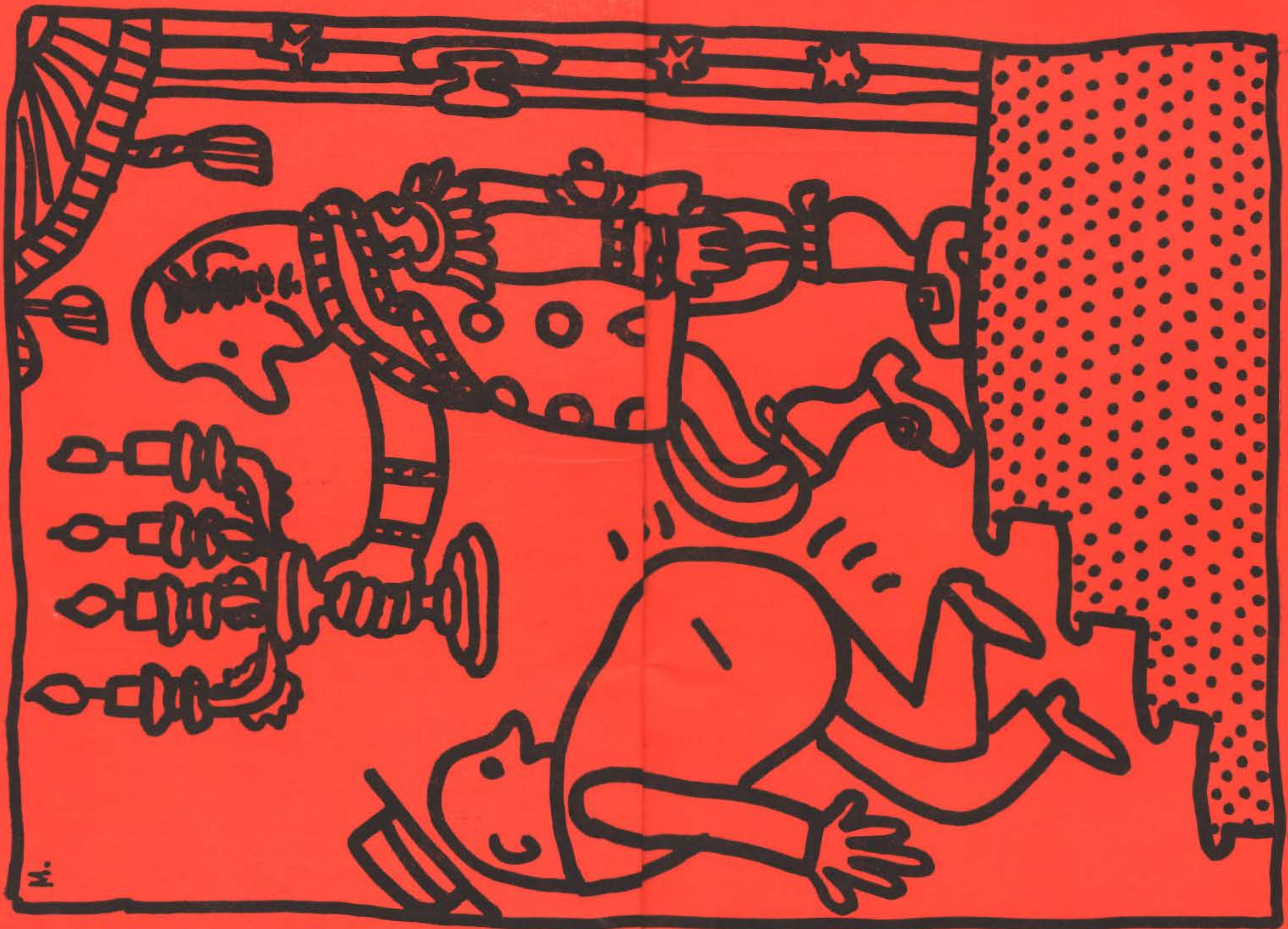
A ja — wróg zasadniczy urzędowych kuluar,
Gdzie się myśli, i kocha, i rozprawia, i je,
Mam otwarty wieczorem popielaty buduar
Platonicznie podziwiać Pani déshabillé...

Ale teraz, jednakże, niech się Pani oszali, —
Nawet lokaj drewniany już ośmiela się śmieć...
Dziś będziemy po parku na wyścigi biegali
I na ławki padali, zadyszani na śmierć.

A, wpatrując się w gwiazdy całujące się z nami,
W pewnym dzikim momencie po dziesiątym Clicôt,
Zobaczymy raptownie świat do góry nogami,
Jak na filmie odwrotnym firmy Pathe&Co.

I zatańczą nonsensy po ulicach, jak ongi,
Jednej nocy pijanej od szampana i warg.
Kiedy w krzakach widziałem RZYGAJĄCE POSĄGI
Przez dwunastu lokajów niesiony przez park.

Ze zbioru *But w butonierce*





BRUNO JASIEŃSKI

KALENDARZ ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI



1901	17 VII w Klimontowie pod Sandomierzem urodził się Wiktor Bruno, syn Jakuba i Marii.
1914	Wyjazd do Rosji.
1918	Egzamin dojrzałości w Moskwie.
1919	Powrót do Polski. Studia na wydziale filozoficznym Uniwersytetu Jagiellońskiego. Zakłada klub futurystów polskich *Katarynka* (Stanisław Młodożeniec, Tytus Czyżewski, Anatol Stern, Aleksander Wat)
1921	Śmierć siostry poety, Reni. Zbiór wierszy *But w butonierce*. *Do Narodu Polskiego. Manifest w sprawie natychmiastowej futuryzacji życia*.
1922	Poemat *Pieśń o głodzie*.
1923	Powieść *Nogi Izoldy Morgan*. Powstanie robotnicze w Krakowie. Praca w krakowskiej *Trybunie Robotniczej* (teksty z zakresu filozofii marksistowskiej, tłumaczenia z Majakowskiego).
1924	Zbiór wierszy *Ziemia na lewo* (wraz z Anatolem Sternem).
1925	Wyjazd do Paryża.
1926	Poemat *Słowo o Jakubie Szeli*. Zakłada teatr robotniczy w środowisku polskich emigrantów.
1928	Powieść *Palę Paryż* drukowana w odcinkach w *L'Humanité*. Poeta otrzymuje nakaz opuszczenia Francji jako „uciążliwy cudzoziemiec". Protesty pisarzy europejskich i Ligi Ochrony Praw Człowieka. Potajemny powrót do Paryża i ponowne deportowanie z Francji.
1929	Przyjazd do Związku Radzieckiego. Entuzjastyczne powitanie w Leningradzie i w Moskwie. Poeta wchodzi w skład zarządu moskiewskiego ugrupowania pisarzy proletariackich. Zostaje mianowany redaktorem naczelnym wydawanej w języku polskim *Kultury mas*. Na Wszechświatowym Kongresie Rewolucyjnych Pisarzy Świata w Charkowie zostaje wybrany redaktorem naczelnym czterojęzycznej *Internacjonalnoj Litieratury*.
1931—36	Sztuka teatralna *Bal manekinów*, nowele: *Nos*, *Główny winowajca*, *Męstwo*, powieść *Człowiek zmienia skórę*, nie ukończona powieść *Zmowa obojętnych*.
1937	Zostaje aresztowany.
1939	16 XII umiera pod Władywostokiem.

ZESPÓŁ ARTYSTYCZNY W SEZONIE 1974/75

Dyrektor i Kierownik artystyczny — Janusz WARMIŃSKI

Wicedyrektor — Stanisław TERLECKI

Kierownik literacki — Zbigniew KRAWCZYKOWSKI

Reżyserzy — Janusz WARMIŃSKI

— Jerzy GRZEGORZEWSKI

— Maciej PRUS

AKTORZY

Grażyna BARSZCZEWSKA, Krystyna BOROWICZ,
Stanisława CELIŃSKA, Iga CEMBRZYŃSKA,
Anna CIEPIELEWSKA, Hanna GIZA,
Anna JARACZÓWNA, Joanna JĘDRYKA,
Halina KOSSOBUDZKA, Ewa MILDE,
Barbara RACHWALSKA, Hanna SKARŻANKA,
Aleksandra ŚLĄSKA, Ludmiła TERLECKA,
Bogusz BILEWSKI, Tadeusz BOROWSKI,
Józef DURIASZ, Bohdan EJMONT,
Jerzy KALISZEWSKI, Jerzy KAMAS,
Jan KOCINIAK, Marian KOCINIAK,
Stanisław LIBNER, Henryk ŁAPIŃSKI,
Ignacy MACHOWSKI, Andrzej MROWIEC,
Lech ORDON, Piotr PAWŁOWSKI,
Marian RUŁKA, Andrzej SEWERYN,
Jan ŚWIDERSKI, Henryk TALAR, Zdzisław TOBIASZ,
Marek WALCZEWSKI, Roman WILHELMI,
Andrzej ZAORSKI, Jan ŻARDECKI.

NASZ REPERTUAR

SZEWCY

Stanisław Ignacy Witkiewicz, reżyseria: *Maciej Prus,* scenografia: *Łukasz Burnat*

KUCHNIA

Arnold Wesker, przekład: *Kazimierz Piotrowski,* adaptacja i reżyseria: *Janusz Warmiński,* scenografia: *Wojciech Sieciński*

WSPÓLNIK

Friedrich Dürrenmatt, przekład: *Zbigniew Krawczykowski,* reżyseria: *Janusz Warmiński,* scenografia: *Wojciech Sieciński*

FANTAZY

Juliusz Słowacki, reżyseria: *Maciej Prus,* scenografia: *Marcin Stajewski*

TANIEC ŚMIERCI

August Strindberg, przekład: *Zygmunt Łanowski,* reżyseria: *Jan Świderski* i *Zdzisław Tobiasz,* scenografia: *Franciszek Starowieyski*

HYDE PARK

Adam Kreczmar, reżyseria: *Zdzisław Tobiasz,* scenografia: *Wojciech Sieciński,* muzyka: *Jerzy Andrzej Marek* — SCENA 61

AMERYKA

Franz Kafka, przekład: *Juliusz Kydryński,* adaptacja, reżyseria i scenografia: *Jerzy Grzegorzewski,* muzyka: *Stanisław Radwan* — SCENA 61

SKORO GO NIE MA

Tadeusz Peiper, reżyseria: *Janusz Warmiński,* scenografia: *Wojciech Sieciński* — SCENA 61

Przedstawienie prowadzi:	*Konrad Mikiciński*
Kontrola tekstu:	*Wiesława Borkowska*
Kierownik techniczny:	*Ryszard Krejbich*
Główny elektryk:	MARIAN ŚLĘZAK ~~*Krzysztof Kozłowski*~~
Elektroakustyk:	*inż. Józef Pindelski*
Kostiumy wykonano pod kierunkiem:	*Władysława Hrybka* *i Henryki Krzewickiej*
Kierownik malarni:	*Antoni Poroś*
Kierownik pracowni modelatorskiej:	*Antoni Wiśniewski*
Kierownik pracowni fryzjersko-perukarskiej:	*Janina Chmielińska*
Kierownik pracowni stolarskiej:	*Leon Tyszuk*
Kierownik pracowni tapicerskiej:	*Wojciech Chojnacki*
Brygadier sceny:	*Roman Pokorski*

Redakcja programu
ZBIGNIEW KRAWCZYKOWSKI

Wybór materiałów
MACIEJ DOMAŃSKI

Opracowanie graficzne
BOGDAN ŻOCHOWSKI

Redakcja techniczna
WŁADYSŁAW JANISZEWSKI

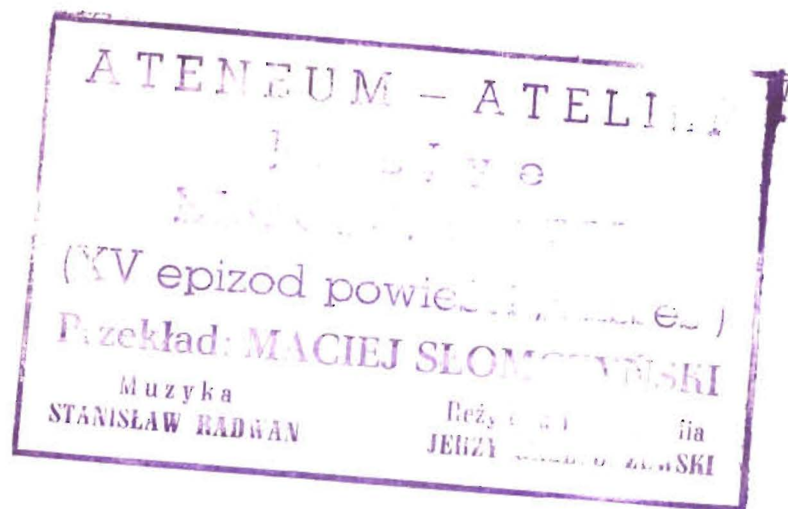
Wydawca
TEATR „ATENEUM" W WARSZAWIE

Program uzupełniają teksty manifestów i wierszy Brunona Jasieńskiego (Bruno Jasieński *Utwory poetyckie, manifesty, szkice,* wyd. Bibl. Narodowej, seria I, nr 211, r. 1972)

Ilustracje wykonał
JAN MŁODOŻENIEC

UWAGA: Widzowie przyjeżdżający na przedstawienie samochodami osobowymi mają prawo do bezpłatnego korzystania z parkingu strzeżonego znajdującego się przy Teatrze. Do wjazdu na parking i parkowania wozu podczas przedstawienia upoważnia okazanie ważnego biletu wstępu.

T.P. W-wa. Zam. 730/74. 6.000. W-73



Cena zł 6.—